

MODELE NARATIVE ÎN POVESTIREA CONRADIANĂ

Ecaterina CRECICOVSCHI

Universitatea de Stat din Moldova

În proza scurtă a lui J. Conrad pot fi distinse o serie de modele narative, la care autorul recurge pentru a dezbate convingerile sale neoromantice. Respectiv, articolul scoate în evidență trei dintre acestea, care au o răspândire largă în povestirea conradiană. Primul model atestă preferința autorului pentru povestirea înrămată, E. Said argumentând că textele lui Conrad reprezintă, în cele mai multe cazuri, povestirea sub forma unui schimb de impresii, expozeul istoric, legenda împărtășită reciproc, retrospecția meditativă, implicând astfel prezența unui vorbitor, a unui ascultător și a unei ocazii specifice pe măsură. Al doilea model se axează pe funcția naratorului conradian și pe procesul de narare propriu-zis, M. Greaney afirmând că într-un număr considerabil de povestiri conradiene apare un narator (de obicei, anonim), care expune și încadrează reprezentarea orală a povestitorului, în timp ce însuși procesul de relatare a povestirii este prezentat ca un dialog între egali ce depășește toate frontierele culturale. Al treilea model evidențiază conținutul ironic al povestirilor conradiene prin intermediul a opt strategii narative: 1) ambiguitatea conotațiilor tradiționale; 2) impresionismul ca secularizare a mitului; 3) provocarea confuziei „prin introspecție narcisistă”; 4) „echilibrul” dintre cadrul diegetic și punctul de vedere restrictiv; 5) naratorul ca subiect de investigare; 6) finalul deschis; 7) progresia efectului; 8) strategii microstructurale / stilistice.

Cuvinte-cheie: *povestire, model narativ, neoromantism, povestire înrămată, narator, relatare, ironie, final deschis, strategii microstructurale / stilistice.*

NARRATIVE PATTERNS IN JOSEPH CONRAD'S SHORT STORY

In J. Conrad's short prose one can distinguish a number of narrative patterns, used by the author to discuss his major Neoromantic concerns. Hence the article highlights three of them, which have a large spread in Conradian story. The first pattern shows the writer's preference for the frame story, E. Said arguing that Conrad's texts represent in most of the cases a swapped yarn, a historical report, a mutually exchanged legend, a musing recollection, thus implying the presence of a speaker and a listener and a specific occasion. The second pattern focuses on the role of the Conradian narrator and the narration itself, M. Greaney claiming that in a number of Conrad's stories there is a narrator (usually anonymous), which encloses the oral representation of the storyteller, while the process of telling the story itself is idealized as a dialogue between equals that surpasses all cultural boundaries. The third pattern emphasizes the ironic content of Conrad's short stories by means of eight narrative devices: 1) ambiguitization of traditional connotations; 2) Impressionism as a secularization of the mythical; 3) causing confusion "by narcissistic introspection"; 4) "balance" between the diegetic frame and the restrictive point of view; 5) the narrator as a subject of investigation, 6) the open end; 7) the effect progression; 8) microstructural / stylistic devices.

Keywords: *short story, narrative pattern, Neoromanticism, frame story, narrator, telling, irony, open end, microstructural / stylistic devices.*

Dacă la începutul investigației celor șapte volume de povestiri conradiene prin prisma narativității inițiativa propusă părea oarecum confuză, pe parcursul ei am constatat că în cadrul prozei scurte a lui J. Conrad pot fi distinse un șir de modele structurale la care autorul recurge pentru a dezbate convingerile sale neoromantice. În opinia cercetătorilor, trei dintre acestea prezintă interes, deoarece au o răspândire largă în povestirea conradiană.

Primul model atestă preferința lui J. Conrad pentru tehnica povestirii înrămate, E. Said susținând că protocolul dramatic al majorității textelor conradiene îl constituie *povestirea sub forma unui schimb de impresii* (the swapped yarn), *expozeul istoric* (the historical report), *legenda împărtășită reciproc* (the mutually exchanged legend), *retrospecția meditativă* (the musing recollection), care presupune prezența unui vorbitor, a unui ascultător și a unei ocazii specifice pe măsură. Astfel, o caracteristică distinctivă a povestirilor conradiene este „*relatarea narațiunii de parcă ar fi comunicată oral*”, „*ascultarea*” și „*relatarea*” formând baza povestirii [8, p.94]. Dintre povestirile care recurg la modelul amintit se numără *Idioșii*, *Întoarcerea*, *Inima întunericului*, *Taifun*, *Falk*, *Anarhistul*, *Pasagerul clandestin*, *Plantatorul de pe Malata*, *Suflet de războinic*, *Prințul Roman*, *Timonierul negru*.

Considerată de J. Conrad „*o lucrare cu un caracter vădit derivat*”, *Idioșii* afirmă o problemă neoromantică recurentă în întreaga creație conradiană – destinul tragic al ființei umane – exemplificată aici de cazul

unei familii de fermieri din nordul Franței: nenorocul soților Bacadou de a avea patru copii idioti la rând, înjunghierea soțului – Pierre – pentru a nu mai naște asemenea copii și sinuciderea soției – Susan, copiii rămânând orfani. Retrospecția este procedeul la care apelează scriitorul pentru a înfățișa cât mai credibil tristețea patetică și teroarea protagoniștilor. De fapt, tehnica narativă din această „*dramă a iluziei înrobitoare și suicidului*” amintește de Maupassant: un narator sosește la locul acțiunii și comentează într-un mod incisiv despre ironia circumstanțelor. **Întoarcerea** evocă ceva mai mult decât intenția autorului de a expune „*învățătura burghezului bestial*” [7, p.104]. Cronica atomistă a felului cum Alan Harvey tratează dezastrul din trecutul său imediat relevă, în realitate, interesul neoromantic pentru tragismul existenței umane prin intermediul unui „*exercițiu de auto-devalorizare*” [7, p.111]. Și în povestirea de față strategia utilizată este flashback-ul; totuși, este vorba de o „*retrospecție egoistă*” [7, p.106], indusă de teoriile lui Schopenhauer și Sartre. **Inima întunericului** constituie alt episod ce se naște din trecut, trecutul lui Marlow. În realitate, J.Conrad și-a dorit să confere unei teme sumbre „*o rezonanță sinistră, o tonalitate a ei proprie*” [10, p.30] și a izbutit s-o prezinte într-o lumină și mai nefirească, lăsând să planeze enigma asupra punctului culminant. Drept urmare, problematica neoromantică abordată de scriitor se bifurcă: pe de o parte, J.Conrad generalizând despre ambiguități morale, dileme etice; iar, pe de altă parte, cugetând despre cruzimea omului față de om, spolierea pământului în numele „*progresului*”, cu accentul pe laturile ei „*întunecate*” („*întunericul*” din titlu referindu-se și la corupția morală, la noapte, la moarte, la ignoranță, precum și „*la aspectele preraționale și preverbale pe care cuvintele încearcă să le tălmăcească*” [4, p.XXI]). Problematica complexă presupune o tehnică narativă pe potrivă, câteva dintre procedeele utilizate de J.Conrad incluzând: discursul indirect, ironia, paradoxul, repetiția, parabola, contrastul, convențiile Doppelgänger-ului, ale povestirii înrămate și ale apologului [11, p.44-48], acestea, dar și altele, având funcția de a sugera multiplicitatea sensurilor proprii motivației și activității umane. Cu povestirea **Taifun** J.Conrad continuă să deschidă file noi în creația sa. Deși, în aparență, este o lucrare despre o furtună înfricoșătoare, preocuparea esențială a povestirii ține de motivarea umană. Cât privește noile tehnici narrative, propriul comentariu al lui J.Conrad induce oarecum în eroare: „*Aceasta este prima mea încercare de abordare a unui subiect în glumă, așa ca să zic*” [11, p.38]. Este cert, însă, că inovația scriitorului are de a face cu categoria modului (multiplele perspective contribuind la evaluarea caracterului căpitanului MacWhirr) și cu categoria timpului (spre exemplu, la prezentarea expresivă a furtunii și a perioadei de douăzeci de minute de calm, J.Conrad egalează timpul istoriei cu timpul discursului, iar elipsei – strategie datorită căreia povestirea a devenit renumită și l-a consacrat pe autorul ei în contextul prozei scurte – îi revine funcția nu doar de a implica cititorul într-o încercare „*reală*”, dar și de a afirma corelația dintre doctrina neoromantică și tehnica narativă, accentuând ponderea experienței „*directe*” ca sursă de integritate și înțelepciune, înregistrând și examinând piedicile din calea solidarității umane). **Falk: o reminescență** este una dintre povestirile dedicate Estului. Valoric, ea se situează între **Taifun** și **Pasagerul clandestin**, depărtându-se de realismul strict al primei povestiri și apropiindu-se de efectele simbolice bine manevrate ale celei din urmă, datorită adoptării unor strategii semialegorice. Tematic, povestirea reflectă o preocupare specifică concepției neoromantice conradine: ironia civilizației, codurile social-culturale dovedindu-se a fi lipsite de apărare împotriva presiunii elementare a instictelor (Falk fiind silit să mănânce carne de om, pentru a supraviețui pe o navă în derivă). Dintre tehnicile și procedeele narrative utilizate de scriitor pentru a înfățișa cât mai veridic „*fuziunea canibalismului și seducției*” pot fi consemnate aluzia ironică, convenția povestirii încadrate, recursul la punctul de vedere etc. **O poveste disperată. Anarhistul** – o relatare despre cum circumstanțele îl forțează pe protagonist să devină anarhist fără nici un motiv, ci doar din conveniență – constituie mai degrabă o abordare patetică decât „*disperată*” a condiției anarhistului [11, p.80]. În esență, povestirea conturează opinia lui J.Conrad despre formarea „*revoluționarilor roșii și a teroriștilor*”, toți etichetați ca „*anarhiști*” în acele timpuri. Pe de altă parte, reflectând asupra absurdității destinului victimei și a intențiilor criminale ale călăilor săi, scriitorul reușește să schițeze problema ironiei politice, a cărei tratare atinge punctul culminant în **Agentul secret**. Tehnic, povestirea recurge la contrastul ironic dintre un lepidopterist și victimă și convenția povestirii înrămate, **Anarhistul** fiind narat de lepidopteristul în cauză, care se interesează de soarta unui muncitor solitar – Paul – devenit ulterior anarhist, fără vrerea sa. Un număr considerabil de dezbateri critice i-au fost dedicate celei mai scurte dintre povestirile lui J.Conrad – **Pasagerul clandestin**. Scriitorul însuși era mulțumit de rodul muncii sale, fiind convins că, în sfârșit, și-a însușit la perfecțiune genul narativ scurt. Latura fascinantă a **Pasagerului clandestin** rezidă în ezitarea ei de a aproba direct decizia căpitanului de a-l salva și adăposti pe Leggatt, părtașul său secret, și de a-l ajuta să evadeze, fără a-și ispăși pedeapsa pentru

crima săvârșită [9, p.40]. Nu poate fi trecut cu vederea nici mesajul pozitiv al lucrării, beneficiile pe care i le aduce Leggatt tânărului căpitan – amintiri discrete în locul unora vagi, o autoidentificare curajoasă în locul unei retrageri rușinoase – și lecția învățată de protagonist în urma implicării în aventura cu Leggatt: există situații controversate când deciziile trebuie luate și duse la bun sfârșit. W.Krajka și A.Zgorzelski semnaleză că, din acest punct de vedere, povestirea lansează legi universale [5, p.148], care pot fi identificate la trei niveluri: 1) omul și mediul lui, relație consolidată prin intermediul „rudeniei umane” [8, p.132]; 2) omul în raport cu alt om, narațiunea subliniind existența unei legături de compasiune dezinteresată între oameni; 3) atitudinea față de propria lume interioară, povestirea fiind interpretată, de multe ori, ca „o evoluție spre integrarea sinelui inconștient” [8, p.127]. Dintre tehnicile narative utilizate, narațiunea la persoana întâi sau monologul retrospectiv al naratorului-căpitan, relația causală dintre trecut și prezent, convenția Doppelgänger-lui, aluzia biblică la istoria lui Cain și Abel din *Geneză* sunt remarcabile pentru tratarea lor inovativă. *Plantatorul de pe Malata* expune la o scară mai mică triumful din *Sub ochii Occidentului* care există aici între Geoffrey Renouard – H.Walter alias Arthur și Felicia Moorsom. După S.K. Land, comparația între lucrările menționate este concludentă, deoarece ambele urmează aceeași linie de subiect: „...eroul este responsabil pentru moartea unui fost asociat și moartea lui o deranjează îndeosebi pe eroină în relația cu eroul” [6, p.208]. Respectiv, problematica neoromantică a povestirii intensifică contrastul dintre protagoniști: fatalismul, visul neoromantic, izolarea de societate, pasiunea distrugătoare etc. În strânsă legătură cu tematica lucrării se află și tehnica narativă care profilează o narațiune la persoana a treia punctată cu elemente ale povestirii despre stafii, ale convenției visului, cu ironie și aluzie la mitologia clasică. Povestirea de deschidere a ultimului volum – *Suflet de războinic* – are drept fundal perioada invaziei Franței asupra Rusiei sub conducerea lui Napoleon în 1812 și relatează viața unui ofițer rus înainte de invazie și pe parcursul ei. Tematic, lucrarea reliefează constanta dilemă morală a protagonistului conradian, care în *Suflet de războinic* ține, pe de o parte, de onoare și prietenie și, pe de altă parte, de noțiunea convențională dintre bine și rău (francezii numărându-se printre inamicii Rusiei, ofițerul rus este nevoit să facă teribila opțiune). Tehnic, autorul recurge la convenția povestirii înrămate, *Suflet de războinic* fiind prezentată sub forma unei anecdote auzite de la un ofițer cărunt, iar pentru a-i spori efectul dramatic, ultimul episod al povestirii nu este expus, strategia făcând aluzie la lucruri și mai înfiorătoare, ceea ce demonstrează că metoda lui J.Conrad „nu și-a pierdut forța de sugestie macabră” [6]. Scrisă în 1911, *Prințul Roman* este unica povestire conradiană în care acțiunea are loc în Polonia, scriitorul oglindind marea răscoală a polonezilor împotriva rușilor, din 1831. Preocupându-se de destinul unui militar și aristocrat polonez, care este chemat să aleagă între Polonia și Rusia când răscoala începe, lucrarea afirmă, pe lângă problema neoromantică a alegerilor morale și a consecințelor acestora, un alt principiu al doctrinei – patriotismul. Etalarea eroismului și devotamentului personajului este subînțeleasă de cercetători ca „un epicediu dedicat neamului Nalecz Korzeniowski” [6]. Noutatea strategiei narative din *Prințul Roman* vizează modalitatea de înfățișare a prezentului, care cuprinde în sine o notă de sufocare spirituală, nemaiîntâlnită în lucrările precedente, și care constituie doar o identificare vagă a trecutului, de parcă stabilirea legăturii dintre prezent și trecut ar fi imposibil de realizat [8, p.133]. Natura umană, sau, mai cu seamă, ingeniozitatea ei, specificul vieții de marinăr și preocuparea de spiritism într-o manieră voalată formează substratul neoromantic al *Timonierului negru*. Scrisă prin 1884, după cum menționează C.Graham, povestirea narează aventura ofițerului Bunter, care pe parcursul călătoriei de la Londra spre Calcutta suferă un accident – încărunește. Printre strategiile și procedeele narative care conferă *Timonierului negru* o notă distinctivă se numără relatarea la persoana întâi, accentul asupra detaliului și scenelor dramatice de genul confruntării dintre Bunter și Johns, deznodământul spiritual cu nuanțe comice și ilare etc.

Al doilea model se axează pe funcția naratorului conradian și pe procesul de narare propriu-zis, M.Greaney afirmând că într-un număr considerabil de povestiri conradiane apare un narator (de obicei, anonim), care expune și încadrează reprezentarea orală a povestitorului, iar însuși procesul de relatare a povestirii este idealizat ca un dialog între egali ce depășește toate frontierele culturale [3, p.15-16]. Acest model își găsește reflectarea în povestiri precum *Laguna*, *Karain*, *Tinerețe*, *Amy Foster*, *Gaspar Ruiz*, *Informatorul*, *Bruta*, *Il Conde*, *Freya de pe cele șapte Insule*, *Din cauza dolarilor*, *Povestea*.

Cea dintâi, *Laguna*, este remarcabilă pentru „frumusețea ei intrinsecă” [10, p.33]. Atractivitatea povestirii este determinată de subiectul ei – trădarea impulsivă și remușcarea permanentă – care își revendică din start apartenența la doctrina neoromantică. Pentru a reda cât mai credibil problematica neoromantică a povestirii, J.Conrad a experimentat cu o versiune scrutătoare și ambiguă a relației povestitor-ascultător, utilizată de

I.Turgheniev în povestirile sale [9, p.28]. De această dată, omul alb apare doar în ipostaza de ascultător pasiv al naratorului Arsat – un malaiezian – având posibilitatea doar să-l compătimizească. Definitorii pentru tehnica narativă din *Laguna* sunt alte două aspecte: peisajul și redarea timpului și spațiului. În exegeză este vehiculată opinia că „jungla”/laguna tropicală în calitate de „actor amenințator” este un topos mai puțin efectiv aici în comparație cu povestirile care au urmat [1, p.67]. Nu pot fi trecute cu vederea, însă, funcțiile lui, care iarăși trădează „subiectivizarea romantică” [12, p.126] a fenomenului: de proiecție a lumii emoționale a protagonistului, de „acompaniere muzicală” [10, p.33] a desfășurării intrigii etc. Cât privește corelația timp-spațiu din *Laguna*, acțiunea este condensată, comprimată la maximum, în aparență durând câteva ore, dar, în realitate, concentrându-se în jurul punctului culminant, rețrăit de protagonist și spre care tinde firul amintirilor și retrospecțiilor, așa încât aproape întreaga viață a lui Arsat se încadrează în limitele povestirii. *Karain*, la fel ca *Laguna*, aduce în discuție povara singurătății și nedeterminării. Protagonistul povestirii, Karain, o căpetenie de trib, este, asemeni lui Arsat, bătuit de stafia prietenului pe care l-a trădat din cauza unei femei. Ideea povestirii are la bază o baladă poloneză – *Czaty* („Ambuscada”) – ceea ce atestă rezonanța ei și confirmarea principiului neoromantic că „natura umană variază puțin de la o regiune la alta” [4, p.XV]: capacitatea de a iubi pătimaș, de a trăda și de a fi înrobitor de iluzii unește rase diferite. Din punct de vedere narativ, *Karain* este o povestire mai ambițioasă, deoarece soluționează unele carențe tehnice caracteristice lucrărilor timpurii ale lui J.Conrad. În primul rând, replica morală din partea ascultătorilor devine elementul-cheie. În al doilea rând, această poveste a duplicității, vinei și iluziei este relatată de un narator, care, deși nu este numit, are vocea lui Charlie Marlow și împărtășește scena cu protagonistul din dramă. În al treilea rând, chiar din subtitlul povestirii *O amintire* este evidențiată importanța memoriei, „malaiezianul trăind în memoria naratorului alb” [1, p.69]. Alături de strategiile menționate este afirmată pregnant categoria timpului: „contrastul intenționat” [12, p.128] dintre prezent și trecut, utilizarea flashback-ului, derularea intrigii „în zigzag” – toate redând dramatismul și esența catastrofală a vieții. „O ispravă a memoriei”, după cum semnaleză J.Conrad, *Tinerețe* relatează nostalgia sinceră și nestingerită a lui Charlie Marlow, la o vârstă mijlocie, după optimismul înflăcărat al tinereții sale. Este semnificativ că *Tinerețe* este una dintre puținele povestiri conradiene care afișează, în spiritul doctrinei neoromantice, un ideal pozitiv. De asemenea, în povestire pot fi consemnate și alte preocupări caracteristice pentru acest fenomen: absurditățile și contradicțiile inerente tuturor eforturilor omenești, puterea transformatoare, dar trecătoare, a tinereții, afirmarea stăpânirii de sine. Atractivitatea acestor teme se datorează în mare măsură experimentului lui J.Conrad cu tehnica narativă. Utilizarea lui Marlow ca narator are mai multe avantaje: îi permite scriitorului să se distanțeze de text, să exploreze problemele morale cu flexibilitate, să investigheze minuțios lumea interioară a individului, să implice cititorul în narațiune prin intermediul unui auditoriu surogat. Pentru a evidenția dubla ipostază a naratorului – a tânărului Marlow „vorbind” în narațiunea vârstnicului Marlow [12] – J.Conrad recurge și la procedee precum repetiția, abundența de construcții apozitive, elocvența excesivă, ironia comică ș.a. La fel ca *Taifun*, *Amy Foster* demonstrează cum cele mai bune povestiri conradiene tind să reliefeze paradigme mitice sau universale ale experienței [12, p.39]. Printre temele care atestă universalitatea povestirii se numără destinul unui străin într-o comunitate care-l persecută din cauza ciudățeniilor lui, motiv întâlnit în literatura engleză (H.G. Wells) și în cea de pe continent (V.Hugo), frica și ignoranța de la baza prejudecății de grup, care sunt eterne și ireductibile etc. De precizat că arhetipul naufragiatului în *Amy Foster* este scos în relief de naratorul povestirii – Dr. Kennedy – care, prin aluzii clasice elaborate și moralizare solemnă, și-a propus să-i illustreze prietenului său o tragedie modernă, „diferită de cea greacă, ce se naște din diferențe ireconciliabile și din acea frică de Incompreensibilul care planează deasupra capurilor noastre”. Modelul arhetipal, diversele puncte de vedere sunt completate de un discurs adecvat, J.Conrad operând cu regionalisme, expresii din limbajul de colocvial ș.a. *Gaspar Ruiz – o poveste romantică* punctează, în contextul războiului de independență din Chile, destinele tragice, al lui Gaspar Ruiz – personaj al cărui trecut obscur l-a transformat într-o victimă spiritual împietrită a revoluției – și al Doinei Erminia – femeia care îi tămăduiește sufletul și care devine apoi motivația lui intelectuală și emoțională. Astfel, dintre preocupările neoromantice ale povestirii se impune problema identității, evidențiată semnificativ și de strategiile narrative la care recurge autorul, Santierra, unul dintre naratorii din *Gaspar Ruiz*, interpretând unirea celor doi protagoniști drept o complementare și o consolidare a identității umane. Cu toate că nebunia și înșelătoria sunt, în fond, explicații nesatisfăcătoare ale existenței, ele constituie preocuparea majoră a multor povestiri conradiene, dintre care face parte și *O poveste ironică: Informatorul*. De obicei, ori de câte ori vreunul dintre protagoniștii „urmăriți” ai acestui grup de

lucrări este tentat să-și creeze o „*imagine de succes*”, are un sfârșit tragic din cauza că își pierde echilibrul mintal sau că este expus drept un impostor fără scrupule. Situația descrisă se pretează impresionant cazului informatorului din povestirea menționată, care se strecoară în sediul anarhiștilor, este descoperit și pedepsit. Eșecul personajului principal se datorează, așadar, faptului că el este captivul unei închipuirii nepotrivite, idee vehiculată în *Agentul secret*, iar în *Informatorul* este intensificată prin naratorul ei – Domnul X – un renumit epicurian și un cinic înrăit pe societate, care relatează cum anarhiștii din Londra au descoperit că la întrunirile secrete era prezent un spion, planurile lor fiind permanent aduse la cunoștința poliției. Următoarea din volum – *Bruta* – este o narațiune despre mare. Inițial subtitlul povestirii a fost *A Piece of Invective* („O invectivă”), dar la publicarea ei în culegere J. Conrad l-a înlocuit cu *An Indignant Tale* („O poveste revoltătoare”). Unii cercetători opinează că primul subtitlu era mai potrivit, deoarece sporea seriozitatea și tenta tragică a lucrării, în timp ce al doilea diminuează simțitor efectul scontat [1, p.81]. Oricum, nici al doilea nu este străin de situația în care este implicată „*bruta*” – corabia *Apse Family*, care omoară pe cineva în orice călătorie, „*indignarea*” ținând, probabil, de faptul că ea pare să fie înzestrată cu o rea-voință nestăpănită. Cu alte cuvinte, ironia sorții ca temă dominantă nu lipsește din *Bruta*. Amestecul de revoltă, sarcasm și sinceritate falsă, contrastul ironic dintre viața de familie a străinului, al doilea narator al povestirii, și violența atroce a brutei, familiaritatea dintre autor și cititor sunt strategiile narrative care conferă unei problematici neoromantice deja cunoscute o dimensiune nouă. *Il Conde*, ultimul episod din *O colecție de șase*, înfățișează întâmplarea unui conte străin, care este gonit din Neapole pentru totdeauna din cauza comportamentului brutal al unui tânăr. Principala teză neoromantică a povestirii rezidă în afirmația că nimeni, nici chiar un om inofensiv cum e contele, nu este scutit de ceea ce este destinul ineluctabil al fiecărui individ. Devotat unei existențe ordonate și ducând o viață monotonă, contele are un singur scop în viață – așteptarea inevitabilului, care este, de fapt, invadarea grosolană a intimității sale rafinate. Respectiv, relevanța epigrafului povestirii – „*vedi Napoli e poi mori*” – se explică prin aceea că huliganul care-l acostează pe conte este „*o imagine microcosmică a Neapolelui*” [1]. Factorii care provoacă criza spirituală a contelui sunt previzibili: delicatetea morală excesivă și decența lipsită de apărare. Acestea și alte nuanțe ale situației disperate a contelui sunt surprinse de naratorul povestirii, care posedă ironia lui Marlow, dar nu și spiritul analitic la adresa omului, care, în cele din urmă, se sacrifică în numele onoarei idealiste. *Freya de pe cele șapte Insule* – un amestec curios de alegorie, analiză ironică, idilă wagneriană cu puternice conotații pesimiste [1, p.88-89] – conturează o tragedie caracteristică spiritului conradian. Povestirea se axează pe destinul lui Jasper Allen, un tânăr hotărât, posesorul bricului *Bonito*, venerat ca o ființă sacră, și al Freyei Nielsen, a cărei viață cu tatăl ei pe una dintre cele Șapte Insule ale Pacificului este o pregătire pentru viitorul fericit cu Jasper, când se vor căsători și vor trăi pe bricul acestuia. Dar speranța protagoniștilor este vădit ireală, evadarea într-un paradis imaginar al dragostei având urmări dezastruoase: Jasper este deposedat de vasul său, prin uneltirea malefică a gelosului Heemskirk, pierzându-și, treptat, demnitatea umană, iar Freya devine „*țapul ispășitor al destinului*” [10, p.37], protagonista lucrării fiind victima a trei bărbați – Jasper, Heemskirk, bătrânul Nelson. Ideea despre ironia sorții este anticipată oarecum de titlul povestirii, care face referință la zeița fertilității, în timp ce în realitate statutul de sfântă al Freyei contravine bărbăției lui Jasper, și de subtitlul ei *A Tale of Shallow Waters* („O poveste a apelor puțin adânci”) – care semnalează că și în „*apele puțin adânci*” este loc pentru tragedii umane. Pentru a atribui întâmplării o notă de credibilitate, scriitorul recurge, inițial, la un narator care este un personaj secundar, implicat periferic în acțiune, și care încearcă să pătrundă în esența tragediei lui Jasper, păstrând „*distanța tragicomică*” față de relatarea sa [1, p.88]. Ulterior intervine bătrânul Nelson, ambii adjudecându-și funcția de reflectori morali. Altă povestire, *Din cauza dolarilor* – o proiecție a conflictului neoromantic dintre întinericul moral și virtute – demonstrează consecințele determinismului brutal. Existența lui Davidson este o exemplificare a pericolului de a fi „*un om într-adevăr bun*”, izolarea lui tragică fiind cauzată nu atât de caracterul său, cât de răutatea altor oameni și de nenoroc. Deși caritatea lui Davidson cu greu putea fi considerată o crimă demnă de a fi pedepsită, mediul venea cu o interpretare diferită a aspectului respectiv. Problematika povestirii este consolidată de cadrul ei narativ. Când, inițial, Hollis începe să descrie nenorocirea lui Davidson unui narator neidentificat, cititorul se așteaptă la interacțiunea obișnuită a reflectorilor, dar surogatul autorului nu mai revine să comenteze cele auzite. Ulterior, prezentarea evenimentelor este marcată de o „*tărăgănare ironică neintenționată*”, echilibrată, din fericire, de interesul intrinsec al povestirii și ritmul ei. Operând cu strategiile enumerate, Hollis reușește, de fapt, să contureze dilema morală a protagonistului într-o formulă alegorică. Cu toate că se axează asupra alegerilor morale, *Povestea*, catalogată din punct de vedere

tipologic un apolog [1, p.140], este de o natură total diferită. Prin prisma dilemei morale a protagonistului sunt abordate, de fapt, pornirile ambigue ale comportamentului uman: un ofițer de marină împărtășește iubitei sale cum a cauzat cufundarea unui petrolier scandinav în timpul primului război mondial. Criza spirituală a protagonistului, dar, mai ales, ura pentru duplicitate și incapacitatea de a examina consecințele acțiunii sale finale este intensificată de tehnica narativă la care recurge J.Conrad, originală în acest sens – un dialog între naratorul omniscient, care introduce și punctează observațiile ofițerului comandant, a doamnei-spectator, a căpitanului, și cititor. Strategia subliniază, de asemenea, implicațiile etico-interogative ale povestirii [1].

Al treilea model evidențiază conținutul ironic al povestirilor conradiene prin intermediul a opt strategii narative [2, p.14-16]: 1) ambiguitatea conotațiilor tradiționale; 2) impresionismul ca secularizare a mitului; 3) provocarea confuziei „*prin introspecție narcisistă*”; 4) „*echilibrul*” dintre cadrul diegetic și punctul de vedere restrictiv; 5) naratorul ca subiect de investigare; 6) finalul deschis; 7) progresia efectului; 8) strategii microstructurale/stilistice. Modelul respectiv apare în povestirile ***Un avanpost al progresului, Capătul lațului, Măine, Dueliștii, Un surâs al sorții, Partenerul, Hanul celor două vrăjitoare***.

În ***Un avanpost al progresului*** J.Conrad a demonstrat că este capabil să-și depășească mentorii săi francezi (Maupassant și Flaubert) și englezi (Stevenson și Kipling). Tematic, povestirea reflectă reversul romanticii colonialiste promovate de Kipling, J.Conrad parodiind biciuitor imaginea colonizatorului. Astfel, autorul se distanțează de „*literatura acțiunii*”, în schimb valorifică preocupări neoromantice precum tragedia omului într-o lume modernă, degradarea lui spirituală, în știința literară engleză vehiculându-se, în acest sens, punctul de vedere că eroii povestirii – Kayerts și Carlier – n-au rezistat sub greutatea poverii omului alb [1, p.123]. Tehnica povestirii este la fel de provocatoare ca tematica ei, procedeul pentru care optează J.Conrad fiind ironia, prezentă peste tot: în titlul povestirii, în portretele protagoniștilor, în finalul tragic etc. Disprețul, și nu mila, definește varietatea ironiei neoromantice din ***Un avanpost al progresului***, care este o ironie a contrastului simbolic. Înainte de a începe scrierea ***Capătului lațului***, J.Conrad i se confesase lui F.M. Ford: „*Întunericul este impresia vieții – trecut și viitor ...*” [1, p.115]. Probabil, de aceea, oricât se străduise să n-o transforme într-o preocupare majoră, ideea despre întunecimea lucrurilor îl prinsese pe scriitor în mrejele ei. De menționat că perspectiva tratării temei metaforice a întunericului în ***Capătul lațului*** – povestea căpitanului Whalley, un bătrân care, supus unei încercări exorbitante, este, ad litteram, exclus din viață, atât circumstanțele, cât și încercările sale de a rămâne consecvent până la urmă numărându-se printre cauzele determinante – ia o turnură diferită decât în ***Inima întunericului***. În ***Capătul lațului*** se conturează o tendință specifică viziunii neoromantice conradiene – idealismul distructiv și „*deteriorarea eroică*” [1] odată cu trecerea anilor. Ironia este procedeul narativ care surprinde falsitatea idealismului moral al căpitanului Whalley, justificând oarecum sfârșitul tragic al protagonistului. Ultima povestire din culegerea respectivă – ***Măine*** – a fost pusă în scenă cu titlul ***One Day More*** („Încă o zi”) și jucată de câteva ori la Londra (1904), Chicago (1914) și la Paris (1913). Scrisă după ***Amy Foster*** ca o lucrare-pereche a acesteia, ***Măine*** – povestirea despre iluziile căpitanului Hagberd, despre Harry Hagberd, multășteptatul fecior, un neisprăvit romantic, despre Bessie Carvil, „*aleasă*” de a fi logodnica lui Harry – proiectează iarăși tema festelor ironice ale sorții [10, p.34]. Din punctul de vedere al tehnicii narative, povestirea este considerată „*abstractă, artificială și ușor alegorică*” [1, p.77], deoarece se conformează modelului standard al ficțiunii publicate în periodice, iar personajele se aseamănă cu stereotipurile răspândite. Totuși, nu poate fi ignorată importanța ironiei, procedeul la care recurge J.Conrad pentru a trata cât mai convingător posibil dilema morală a povestirii și implicațiile ei. ***Dueliștii*** – „*o sinopsă tranșantă*” [10, p.35] a războaielor napoleoniene – este „*la fel de măreață prin concizia sa precum panorama lui Th.Hardy – The Dynasts* („Domnitorii”) – *finisată în același an*”. Popularitatea povestirii se datorează, cu siguranță, obsesiei specifice a protagoniștilor, Feraud și D’Hubert, pentru duel. Mai mult decât atât, opoziția dintre Feraud, care-și apără iluzia morală a onoarei rănite, și D’Hubert, care este constrâns să se confrunte cu o forță agresivă, scoate în relief o preocupare caracteristică pentru neoromantism în general – evoluția individului spre moarte, uitare, adevăr este perturbată de imaginile unei „*neliniști dorite*”, născocite de om. Stilul și tehnica narativă a povestirii sunt la fel de meșteșugit concepute precum „*e duelul cu care are de a face*”, autorul recurgând la ironie, de această dată cu conotații de simpatie (ambele personaje păstrându-și simțul omeniei), la procedeul simbolic „*al părtașului secret*” (D’Hubert resimțind un „*antagonism ireconciliabil*” și, în același timp, „*o tandrețe irațională*” față de adversarul său, Feraud), la parodierea anumitor clișee și stereotipuri romantice. ***Un surâs al sorții*** afișează un fundal, prin excelență, wagnerian [8, p.158], E.Said întrezărind asemănări între protagonist și Parsifal și Alice și Kundry. Cât privește insula, la început ea

reprezintă, în viziunea naratorului, o apariție magică în mare, care promite odihnă și plăcere după călătoria de șaizeci de zile pe nava sa. Frații Jacobus, însă, îl readuc la realitatea pe care crezuse c-o lăsase în urmă. Astfel, contextul idilic, conform concepției neoromantice a lui J. Conrad, creat în speranța de a-l proteja pe erou de „întunericul” lumii, se dovedește a fi o altă formă de prizonierat. Structurile și strategiile narative utilizate în *Un surâs al sorții* – ironia, retrospectivitatea, tehnica „monologului dramatic”, relatarea narațiunii de un narator care posedă spiritul satiric al lui Marlow din povestirile timpurii, intercalarea unor istorioare, în aparență, irelevante – au o funcție dublă: pe de o parte, ele confirmă aserțiunea neoromantică formulată de scriitor în lucrare, iar, pe de altă parte, conturează natura neoromantică a protagonistului, iluziile sale dezvăluind vulnerabilitatea lui din punct de vedere moral și emoțional. *Partenerul* și *Hanul celor două vrăjitoare* sunt, după cum observă cercetătorii [1, p.90], două lucrări mai puțin valoroase în contextul povestirii conradiene. Totuși, meritele lor, oricât de ne semnificative ar părea, nu pot fi subestimate. Ambele se preocupă de opoziția simbolică caracteristică povestirilor lui J. Conrad din perioada dată – conflictul dintre o ființă inocentă, izolată, romantică și forțele subterane – ea având puternice implicații morale, care le raportează, indiscutabil, pe axa centrală a problematicei neoromantice conradiene. Prima povestire, *Partenerul*, relatează experiența căpitanului Harry, nenorocit de „diavol” în persoanele lui Stafford și Cloete, în exegeză vehiculându-se părerea că ultimul poate fi înscris în rândul „*ticăloșilor admirabili*” creați de scriitor [10, p.38]. Inovația lucrării ține de tehnica narativă care are la bază contrastul ironic dintre naratorul-hamal și spectatorul în ipostază de „scriitor de povestiri”, experimentarea lui J. Conrad cu două stiluri și discursuri incompatibile reprezentând o modalitate originală de redare a imparțialității sceptice caracteristice lui Marlow. A doua povestire, *Hanul celor două vrăjitoare*, amintește mai mult de metoda lui Poe, și nu a lui Conrad, de a aduce în conflict suprafața narativă rațională cu forțele iraționale, protagonistul având „*senzația apăsătoare*” a unei lumi nepopulate. De data aceasta distanța sceptică dintre narator și relatarea sa este realizată cu ajutorul unor procedee ca ironia intelectuală, dicția rafinată și analiza psihologică abstractă.

Cât privește raportarea prozei scurte a lui J. Conrad la grila lui G. Genette, observăm că noutatea creațiilor conradiene ține de felul de a opera cu anumite microstructuri ale celor trei macrostructuri cunoscute – timp, mod, aspect – (analepsa, elipsa, discursul indirect, focalizarea internă, narațiunea heterodiegetică, narațiunea homodiegetică); cu strategii (valorificarea registrelor vorbirii, dialogismul, ironia, paradoxul, repetiția, parabola, contrastul, aluziile biblice și la mitologia clasică) și cu tehnici specifice (introspecția, convenția Doppelgänger-ului, tradiția povestirii înrămate, procedeele scrisorii, oglinzile paralele). Predilecția lui J. Conrad pentru aceste structuri, strategii, tehnici, precum și pentru modelele structurale identificate, se află în strânsă legătură cu gruparea temelor neoromantice în: a) cele specifice doctrinei, în general (optimismul înflăcărat al tinereții, rezistența sfidătoare în fața dezastrului, afirmarea voinței, solidarității, patriotismului etc.) și b) cele caracteristice viziunii conradiene, în particular (tragismul existenței umane, fatalismul, pesimismul, psihologismul profund, dilemele etico-morale etc.). În cele din urmă, conștientizăm că reactualizarea conținutului valoric al povestirilor conradiene se realizează prin conferirea unor dimensiuni noi structurilor și strategiilor narative vehiculate în teoria literară și că eforturile lui J. Conrad de înnoire a genului narativ scurt de la cumpăna secolelor XIX-XX invită, în același timp, la acceptarea unei abordări, care, alături de multe altele, își propune să sondeze aspecte și relații din creația conradienă mai puțin investigate.

Bibliografie:

1. CONSTANTINESCU, L. *Explorations in the Ironic Dimensions of the 20th Century British Short Fiction: Conrad, Joyce and Fowles*. Iași: „Al. I. Cuza” University, 1997.
2. CONSTANTINESCU, L. *Rezumatul tezei de doctorat „Ironia la Joseph Conrad, James Joyce și John Fowles. Proza scurtă”*. Iași, 1996.
3. GREANEY, M. *Conrad, Language and Narrative*. Port Chester: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0521807549
4. *Introduction*. In: Conrad J. *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 225 p. ISBN 0192801724, 9780192801722
5. KRAJKA, W., ZGORZELSKI, A. *On the Analysis of the Literary Text*. Warszawa: PWN, 1984.
6. LAND, S.K. *Conrad and the Paradox of Plot*. London and Basingstoke: Macmillan, 1984, 319 p. ISBN-10 0333369327, ISBN-13 9780333369326
7. SAID, E. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge: Harvard University Press, 1966. 219 p. ISBN-10:0231140053, ISBN-13:978-0231140058

8. SAID, E. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge. MA: Harvard University Press, 1983. 336 p. ISBN: 0674961870
9. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 258 p. ISBN: 0521443911
10. *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, London: H. F. & G. Witherby Ltd., 1939.
11. TREBISZ, M. *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 75 p.
12. БУРЦЕВ, А.А. *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики*. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1991.

Prezentat la 28.05.2013